

## Cabildo Insular de Tenerife

Presidenta del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife  
Rosa Elena Dávila Mamely

Consejero Insular del Área de Cultura, Museos y Deportes  
José Carlos Acha Domínguez

Consejo de Administración de TEA  
José Carlos Acha Domínguez,  
Lope Domingo Afonso Hernández,  
Yolanda María María Baumgartner  
Hernández, Carmen Dolores de la  
Hoz Guerra, María Candelaria de  
León Luis, Serafín Mesa Expósito,  
Beatriz Trujillo Trujillo y Naim Valerio  
Yáñez Alonso

## Equipo de TEA Tenerife Espacio de las Artes

Director Artístico  
Sergio Rubira Gutiérrez

Gerente  
Jerónimo Cabrera Romero

Conservador de la Colección  
Isidro Hernández Gutiérrez

Conservador de Exposiciones  
Temporales  
Néstor Delgado Morales

Director de Mantenimiento  
Ignacio Faura Sánchez

Departamento de Actividades y  
Audiovisuales  
Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación  
Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción  
Estibaliz Pérez García

Área Jurídica  
María José Fernández de Villalta  
Calamita

Área Económica  
Rosa M. García Luis

Jefe de Mantenimiento  
Francisco Cuadrado Rodríguez

Secretaría de Dirección  
María Milagros Afonso Hernández

Auxiliar Administrativo  
Isabel García Dorta

Convenio regulador de prácticas profesionales no laborales en el marco del proyecto ISOS "Fomento Contratación de Mujeres"  
Jannai Obadiah Rodríguez

## Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT  
Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT  
Emilio Prieto Pérez

## Servicios externalizados

Centro de Documentación y CFIT  
Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)  
José Manuel González Reyes (Eulen CEE SA)

Área de Registro  
Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Técnico de conservación  
Alejandro Castañeda Expósito (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Conservación y Restauración  
Karen María Vera Morín (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Comunicación  
Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)  
Sara Begoña Pérez Márquez (A.E.G.B.)

Mediación  
Alba Tavio (A.E.G.B.)  
Bárbara Narelys Hernández Calero (A.E.G.B.)

Joel Peláez Amador (A.E.G.B.)

Educación  
(Asociación Canaria para la Potenciación del Desarrollo Social Generación 21)  
Ana Cruz Vera  
Carmen Zaida Hernández Romero  
Inés Pozo Hernández  
Joana Carrión González

## Exposición

Comisariado  
Sergio Rubira Gutiérrez

Asistencia curatorial  
Daniasa M. Curbelo\*

Coordinación y Registro  
Néstor Delgado Morales  
Vanessa Rosa Serafín\* (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Conservación y Restauración  
Karen María Vera Morín\* (Promoción y Desarrollo de Eventos Canarias SL)

Documentalista  
Jose Manuel González Reyes\* (EULEN CEE SA)

Producción  
Estibaliz Pérez García  
Irene Hernández Batista\* (Dos manos)  
Eduardo Hodgson\*

Diseño gráfico  
ferranElOtro Studio\*

Diseño de montaje  
Javier Jiménez/Marina Benitez\* (Studio animal)

Montaje e Iluminación  
Patricia Vara\* (Dos manos)

Dibujo sobre pared  
María Fernanda Ferri  
Sara García

Seguros  
Aon\*

Transporte  
Hasenkamp\*

Estudiantes en prácticas de la ULL  
Nicole Andrea Chavero Spinelli,  
Raquel Díaz Zurita, Ana Estrada  
Macias, Moisés Hernández  
Hernández, Elena Herrera  
González, Texeneri López Cabrera,  
Guillermo Oliva Casanova, Iria  
Parada Regueira, Sandra Karolina  
Przeor Kacuga y Alejandra Úcar  
Rojas

\*Servicios externalizados

tidades. Es en ese tránsito —entre lectura, discusión y acción— donde la teoría deja de ser un sistema cerrado para convertirse en una práctica, en algo que se ensaya, se mueve y, en ese mismo gesto, excede sus propios límites, las fronteras que la contenían.

## El jardín imposible de Tefía. Prólogo para un campo de concentración

Se acaba por el principio, por aquello que viene antes y que introduce: un prólogo. En *El jardín imposible de Tefía. Prólogo para un campo de concentración*, no se pretende reconstruir la memoria infame de un lugar, sino que se quiere desplazar, situándolo en un tiempo inestable en el que pasado y futuro se superponen, como si la historia, lejos de clausurarse, insistiera en repetirse bajo otras formas. La Colonia Agrícola Penitenciaria de Tefía —un campo de concentración, en realidad— estuvo activa entre 1954 y 1966 y allí fueron encerradas personas perseguidas por su disidencia, no solo la sexual, y a las que se sometió a trabajos forzados, hambre, abusos y violencia sistemática. El campo de concentración no funciona aquí solo como un lugar de memoria que pueda ser leído a distancia, sino como una advertencia que se reactiva en el presente. Los tiempos se confunden en un presente que es pasado y futuro a la vez.

El jardín, que en su raíz etimológica remite al espacio cercado, quizás al de los muros del campo de concentración, se revela aquí como un nuevo dispositivo de control: un lugar aparentemente ordenado donde se decide qué crece y qué debe ser arrancado, donde la naturaleza, como los cuerpos, es domesticada, clasificada, purgada. *No hubo jardín, tampoco hubo paraíso*, era imposible y, sin embargo, esa ficción en torno a Canarias persiste, sostenida por imágenes que, como en *El jardín de las delicias* de El Bosco, sitúan el drago como el Árbol de la Vida, como emblema de un Edén proyectado hacia las islas. Un mito que, al ser apropiado, se convierte en una promesa que esconde su reverso, es una herramienta, un

instrumento de colonización: los jardines botánicos servían para la aclimatación de las plantas que habían sido extraídas y transportadas desde sus territorios.

Es en ese desplazamiento, en ese ir de jardín a campo de concentración, de lugar paradisiaco a infernal, donde la obra construye una fábula de ciencia ficción, una distopía próxima, quizás demasiado, en la que el campo de concentración de Tefía reaparece, reactivado, mientras nuevos sujetos disidentes vuelven a ocupar ese mismo espacio, ahora bajo otras formas de gestión y control igual de despiadadas, sistemas de producción que no son ajenos a la actualidad. Entre las piedras de la cantera, lo que surge no es tanto una reconstrucción como una insistencia: la de un pasado que no termina de pasar, la de un futuro que, en su aparente novedad, no deja de parecerse demasiado a aquello que se creía haber dejado atrás, aunque queda una puerta abierta, la de la resistencia. "Soy piedra, resisto".

## Sergio Rubira

Cabello/Carceller (París, 1963/Madrid, 1964) inician su colaboración en los años noventa. Su práctica interdisciplinar —que abarca vídeo, instalación, performance, fotografía y escritura— investiga las políticas del cuerpo, la identidad de género y la disidencia sexual en el contexto del arte contemporáneo. A través de una mirada crítica, su obra cuestiona los discursos normativos y propone formas alternativas de visibilidad, recurriendo a estrategias que desestabilizan los cánones del lenguaje visual hegemónico.

Su obra se ha mostrado ampliamente en instituciones nacionales e internacionales, incluyendo exposiciones colectivas en el Walker Art Center de Minneapolis, la 35 Bienal de São Paulo, el Pabellón Español de la 56 Bienal de Venecia, MACBA, Centre Pompidou, Tranzit, MNCARS y Brooklyn Museum, así como muestras individuales en MUAC, CA2M, Azkuna/Zentroa, Museo Patio Herreriano o IVAM. En 2024 fueron finalistas del Premio Fundación MACBA y recibieron la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Desarrollan asimismo una actividad docente e investigadora vinculada a instituciones universitarias (Universidad de Castilla-La Mancha) y espacios de formación independiente. Esta dimensión investigadora refuerza el carácter procesual y crítico de su obra, que interpela tanto al sistema del arte como a las narrativas dominantes.

17 abr. — 5 jul. 2026

# Notas al pie

## Cabello/Carceller



## Notas al pie. Cabello/Carceller

En *Notas al pie*, Cabello/Carceller se sitúan en ese lugar incómodo en el que la historia, cuando es leída contracorriente, empieza a deshacerse, dejando ver no tanto lo que pretendía contar como aquello que se había quedado fuera, lo que no llegó a integrarse en el relato, ese que reclamaba escribirse con mayúscula. Lo que quedaba entre líneas, al margen o reducido a las notas, sin embargo, resiste y desafía a aquello que se quería imponer como único. No se trata de recuperar figuras olvidadas en un gesto que las devolvería intactas al discurso, como si eso fuera posible, sino de evidenciar cuáles fueron las condiciones mismas de su borrado, mostrar los mecanismos que hicieron que desaparecieran, obligando, al mismo tiempo, a no dar por hecho ni lo aprendido ni aquello que, a fuerza de repetirse, ha terminado por construirse como natural.

Céspedes, Erauso o Agustina González, protagonistas de algunos de los proyectos, aparecen así como lo que Carla Lonzi denominó “sujetos imprevistos”: vidas que ya en su tiempo desbordaban cualquier intento de clasificación, identidades múltiples, inestables, contradictorias, que no podían fijarse sin violencia y que, precisamente por ello, resultaban problemáticas para un pensamiento dominado por lo binario que necesita nombrar, etiquetar y clasificar. Es en esa imprevisibilidad, en esa resistencia a dejarse atrapar en una categoría, donde se abre la posibilidad de que se piensen hoy como parte de una probable genealogía trans, que va más allá, que está en movimiento constante, en tránsito, y que no se articula como continuidad, ni como origen, sino como una serie de desplazamientos, de interrupciones, de ecos que se activan desde el presente.

En este sentido, la nueva producción, *El jardín imposible de Tefía. Prólogo para un campo de concentración*, sobre la infame colonia penitenciaria establecida durante la dictadura en Fuerteventura, añade una desviación necesaria, porque desplaza esa genealogía

hacia un pasado reciente —y anuncia un futuro que aterroriza— en el que los dispositivos de control no son una excepción, se muestran como parte de una lógica persistente, la misma que actúa en *Donde todos son culpables, nadie lo es (After Hannah Arendt)*, que busca corregir, disciplinar y violentar las vidas que se sitúan fuera de la norma impuesta.

Estas obras no completan la historia, porque existen múltiples historias. Tampoco se limitan a ocupar sus márgenes, sino que la amplían. Como notas al pie que, al ser leídas, obligan a volver sobre el texto que se daba por principal, exigen releerlo, fuerzan a desconfiar de él, lo vuelven sospechoso, introducen un giro que altera su sentido y hacen visible una memoria que no termina de fijarse.

## Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans

La exposición comienza por el final, por el epílogo, por aquello que se añade después del desenlace, escrito habitualmente en otro tiempo, destruyendo así el orden del relato y poniendo en cuestión su lógica. En *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans*, Cabello/Carceller parten de una figura que es, en sí misma, un problema para la historia: Catalina de Erauso, pero también Pedro de Orive, Francisco de Loyola, Alonso Díaz Ramírez de Guzmán o Antonio de Erauso, nombres e identidades que fue asumiendo a lo largo de su vida y que el relato histórico quiso simplificar, fijar, reducir a una sola, una muy interesada: la de la Monja Alférez. Erauso es también un personaje incómodo, no solo por esa multiplicidad que imposibilita por su exceso cualquier clasificación, sino también por aquello que su biografía arrastra, por su implicación en los procesos de colonización, que dificulta su inscripción sin grietas en cualquier genealogía: hoy no debería ser quizás un ejemplo, un ilustre de una galería de retratos.

A partir del cuadro del pintor barroco Juan van der Hamen, que funciona como punto de partida y también de fricción, se transforma en un espejo con el que distintos personajes actuales dialogan, interpelean a esa imagen, se proyectan y reflejan en ella, para producir una narrativa que por necesidad es inestable. Erauso deja entonces de ser una imagen fantasmal para convertirse en un espacio de enunciación en el que se cruzan tiempos, cuerpos y lenguajes distintos. Y es en ese cruce, en esa imposibilidad de fijar una identidad única, donde la obra encuentra su sentido: no consiste en explicar a Erauso, sino en hacer evidente que nunca se pudo explicar del todo.

## A/O (Caso Céspedes)

En *A/O (Caso Céspedes)*, Cabello/Carceller se sitúan ante una figura cuya complejidad no puede pensarse al margen de las condiciones materiales y simbólicas que la hicieron posible: Céspedes, persona en origen esclavizada y que transitó por distintos géneros, oficios y clases sociales hasta ser descubierta por el dispositivo disciplinar legal, civil y religioso, que no sola la juzga, sino que, al nombrarla, describirla y clasificarla, la fija dentro de un régimen de inteligibilidad que le es impuesto. No se trata, por tanto, de reconstruir una identidad “verdadera” que habría quedado oculta tras los documentos encontrados en el archivo y que funcionan como testigos, ni de restituir una biografía en términos de continuidad e ingresarla en un diccionario o en una crónica, sino de detenerse en las operaciones mismas que la consideran como caso, es decir, como objeto de control. Se pone en juego no tanto la ambigüedad de la identidad de Céspedes sino el modo en que esa ambigüedad es leída, traducida y obligada a adecuarse a la norma por una mirada que no puede sino ejercer violencia en el mismo acto de juzgarla. Género, raza y condición de esclavitud no aparecen aquí como capas superpuestas, sino como un entramado indisociable, no se pueden separar unas de otras, son interseccionales. El archivo deja de ser garantía y se revela, también, como una

construcción, obligando a leer no solo a Céspedes, sino también las estructuras violentas que pretendieron limitar su identidad.

## Locura social. Musical contra un fusilamiento

En *Locura social. Musical contra un fusilamiento*, se parte de la figura de Agustina González López, La Zapatera, escritora, pensadora y política fusilada en 1936 y que fue silenciada y borrada del relato, aunque su vida ya había sido leída como un desvío, como una anomalía, como aquello que debía ser rectificado o eliminado. Aquí se adopta la forma de un musical degenerado, que no solo traiciona el género escénico, sino también las categorías que lo sostienen, articulándose a partir de textos previos,

fragmentos de archivo y acciones que son interpretados en el escenario por unos cuerpos que, como González López, escapan a las categorías. No consiste, de nuevo, en reconstruir una biografía de un personaje cuyo nombre aparecía en una nota al pie, quizás aquí en una biografía de García Lorca, otro disidente, sino que la obra insiste en esa inversión que la propia González López formula: que la locura no está en quien es señalado, sino en la sociedad que lo marca.

## Bailando El género en disputa

En *Bailando El género en disputa*, la teoría se desplaza hacia el cuerpo, no para ilustrarla, sino para ponerla en crisis. El proyecto se articula como un proceso colectivo en el que, a partir de la lectura y discusión del texto de la filósofa Judith Butler, las personas que participan seleccionan fragmentos que son posteriormente traducidos a movimiento y convierten la escritura en la partitura de una acción.

La metodología no busca una interpretación “correcta”, el texto no es unívoco, sino que los sujetos que lo leen encuentran un sentido propio y el texto se activa en su encuentro con otros cuerpos y otras iden-